

『打花鼓』新考

著者	王 耀華
雑誌名	沖縄文化研究
巻	18
ページ	227-274
発行年	1992-03-25
URL	http://hdl.handle.net/10114/00015717

『打花鼓』新考

王 耀 華

私は一九八六年七月―一九八七年七月、約一年間にわたり中国音楽と日本琉球音楽の比較研究のために沖縄に滞在した。その成果は既に小著『琉球・中国音楽比較論』（那覇出版社 一九八七年七月発行）として刊行した。

中国に帰国後、さらに資料蒐集と現地調査を進めているうちに、日中両国の「打花鼓」について新しい発見と考察を持つようになった。

ここに、その後の研究の結果を公表し、読者各位の御教示を仰ぎたいと思う。

この試みが、日中両国の打花鼓の真相の解明にいくらかでも役立てば幸いである。

一・中国の「打花鼓」について

一九八七年四月、筆者は小論「沖縄と中国の打花鼓」の中で「中国の打花鼓は、民間戯曲の伝統的な劇のひとつの演題として、中国の地方戯曲である多様な種類の劇の中で演じられている」と述べたことがある。今、多くの資料を対照することによって、更に全面的に言えば、中国における「打花鼓」には、およそ次のような4種類がある。即ち、(一)『花鼓舞』・(二)『花鼓燈』・(三)戯曲の演題としての『打花鼓』・(四)戯曲の種類としての『花鼓戲』などである。

その概要を次に述べてみたい。

(一) 『花鼓舞』

別名『花鼓』・『打花鼓』・『花鼓子』・『地花鼓』・『花鼓小鑼』とも稱する。主に安徽・浙江・江蘇・湖南・湖北・山東・山西・陝西・福建などの省に流行している。

南宋・度宗皇帝の咸淳一〇年(紀元一二七四年)に書かれた呉自牧の『夢梁錄』の中に、臨安での行事中に百戯の芸人が花鼓を演じたことが記載されており、同書卷二〇「百戯伎芸」にさらに次のように記されている。

遇朝廷大朝会、聖節、宣押殿庭承應。則官府公筵、府第筵会、點喚供筵、俱有大犒。又有村落百戯之人、拖兒帶女、就街坊橋巷、百戯伎芸、求覓舖席宅舍錢酒之貲。且雜手芸、如踢瓶、

弄碗・踢磬・踢缸・踢鐘・弄花錢、花鼓、……等。

訳：朝廷の大朝会・聖節を逢うときに、殿庭に承諾するを命じた。官府の公式的宴会・官員の私宅での宴会に、奉侍を呼び、皆、大きくねぎらうがある。また、村落の百戯を演じた人は、子供をつれて、街坊橋巷に百戯伎芸をさしあげ、旅館費と食料を求める。且つ手芸（即ち：伎芸）を混ぜ、例えば、瓶を蹴り・茶碗をいじくり・磬を蹴り・缸を蹴り・鐘を蹴り・花錢をいじくり・花鼓……など。

又、「淳祐（注：紀元一二四一―一二五二年）以後に、芸高者は包喜・陸寿・施半仙・金宝・金時好・宋徳・徐彦・沈興・趙安・陸勝・包寿・范春・呉順・金勝などである」と記載された。ここには『花鼓』の歌唱と舞踊法は詳記されないが、これによってその当時『花鼓』伎芸があったことがわかるのである。

『古杭雜記』にも次のことが記載されている。

杭州市肆有喪之家、命僧作為佛事、必請親戚婦人觀看、主母則帶養娘隨從。養娘首問來請者曰：有和尚弄花鼓棒否？請者曰：有。則養娘爭肯前去。花鼓棒者、謂每拳法樂、則一僧以三四鼓棒、在手輪流拋弄、諸婦人竟觀之以為樂。

訳：杭州市に喪事ある家は、僧侶に佛事をやるのを命じ、必ず親戚の婦人に観ることを招請し、主母は養娘をつれていく。まず養娘が招請者に問う：「和尚の花鼓棒のいじくりがあります

か。」招請者が答え・「あります。」だから、養娘が行くことができる。花鼓棒いじくる者は、毎回の法楽会に、一僧が三・四鼓棒を手に持ってかわるがわるにいじくり、諸婦人はこれを見て楽しんでる。

明代、呉江人である顧見龍という人が『花鼓図』を書いた。明の末期の中国江南地方における打花鼓の芸賣状況が反映している。

即ち：一人の男が銅鑼を打つ、一人の女が腰鼓を持つ、二人が向かいあつて踊る。



(図1) 顧見龍「花鼓図」

(中国音楽研究所提供)

清初、周鯤という人も一つ『打花鼓』の絵を書いた、絵中に一对夫婦で、夫が小銅鑼を打つ、婦が腰鼓をたたき、ただ鼓の桴の一端にものをうけ足に高蹠を踏むことが加えてある。(高蹠は長さ1メートルくらいの木の棒で作った竹馬のようなものを両足に縛りつけて背たけを高くして踊り歩く民芸)。その画幅に次のように題した言葉がある。「婆娑鼓舞宛邱風、燕趙爭誇跼屐工、更有鳳陽遷戸私返故郷中、結束鎮相同。」絵の裏側に劉景晨という人が書いた次のような詩がある。「城東唱罷復城西、小鼓輕鑼各自携。不重飢寒重離合、苦夫妻是好夫妻。」それらはすべてその当時『花鼓舞』出演のありさまを生き生きと写実描写している。

そののち、清代、『桃花扇伝奇』の作者である孔尚任は、詩を作った康熙年間(紀元一六六二―一七二二年)北京の旧正月で「秧歌」踊り・花鼓演芸の盛況を記述した。「秧歌忽被金吾革、袖手遊春春可惜。留得鳳陽旧乞婆、漫鑼緊鼓欄遊客。」

『清代北京竹枝詞』のなかに、陳于王が一六九三年に書いた「燕九竹枝詞」の中に、「小兒花鼓鳳陽調、士女周遭拍手笑」と云う詩句がある。また、柯煜の「燕九竹枝詞」の中にも「小鼓花腔說鳳陽」という詩句もある。清代乾隆年間(紀元一七三六―一七九五年)、趙翼の『陔餘叢考』の中に次のことが記載されている。

江蘇諸郡、每歲冬必有鳳陽人來、老幼男婦、散入村落乞食。……其唱歌則曰、「家住廬州並鳳陽、鳳陽原是好地方。自從出了朱皇帝、十年倒有九年荒。」

訳：江蘇の諸郡に、毎年の冬、必ず鳳陽の人は来ることがあり、老幼男婦で、分散して村落に入り、食物を乞う。……その歌唱は「家は廬州の鳳陽という地方に住み、鳳陽が本当に良い所、鳳陽出身の朱元璋という人は皇帝になってから、十年に九年は飢饉になる。」ということである。

以上の詩詞・絵・記載によって判断すると、清初、すでに『打花鼓』の歌舞が北京・江蘇など地方に流行している。

花鼓の元の所は安徽省鳳陽県であると考えべきである。花鼓は鳳陽における一種の伝統的な民間伎芸である。その後、たびたびの飢饉・水害に遭い、暮しのため、人びとはあちこちあてどなくさまよい乞食をするより外しかたなかった。そこで、打花鼓の芸は生計の道として鳳陽人の足跡とともに上海・蘇州・揚州・浙江・湖北・湖南・福建・江西および中国各地にまで広まっていったのである。そして各地方で人びとのゆたかな芸術的創造が加えられて、それぞれの風格と特徴を持った多様な打花鼓踊りになったのである。次にその種類をみてみよう。

・(1) 安徽花鼓

鳳陽地方に流行したものはもっとも代表的なものから、また「鳳陽花鼓」とも稱される。前述のごとく、歴史上その地区は、水害・干害などによる不作の時が多かったので、農民は故郷を離れ打花鼓の唱曲で暮すようになった。「鳳陽花鼓」の歌詞はその生活のありさまをよく描写している。歌詞が

七字で一句あり、全曲が八句である。メロディーが哀愁を帯び、彼らの気持が悲しく伝わってくる。出演の基本的な形式は、一男一女の二人で出演し、男が銅鑼を打ち、女が小花鼓（腰鼓よりやや小くなり、背に挎で左腰にあたり）をたたき、歌をうたったり、向かいあつて踊る。また一人の男と一人の女のほかにもう一人の道化役者が加わり滑稽なしぐさやせりふを入れて観客を笑わせる。

安徽花鼓の中に、なお、二つの長い桴で太鼓をたたくものもあり、「雙条鼓」と稱する。「王三姐趕集」はその中の代表的な歌舞曲である。

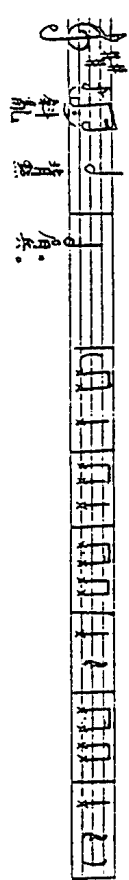
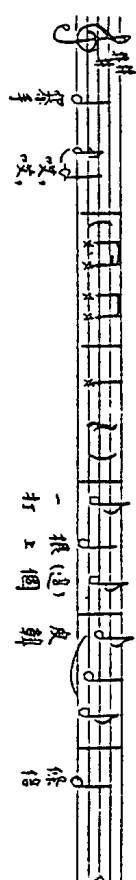
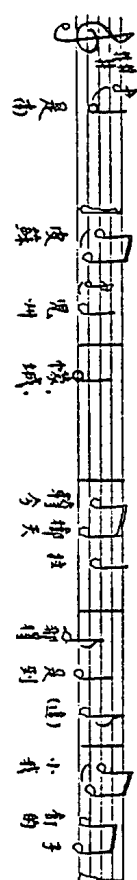
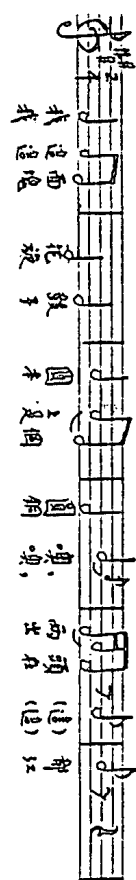
(清唱) 鳳陽歌 安徽

[illegible]

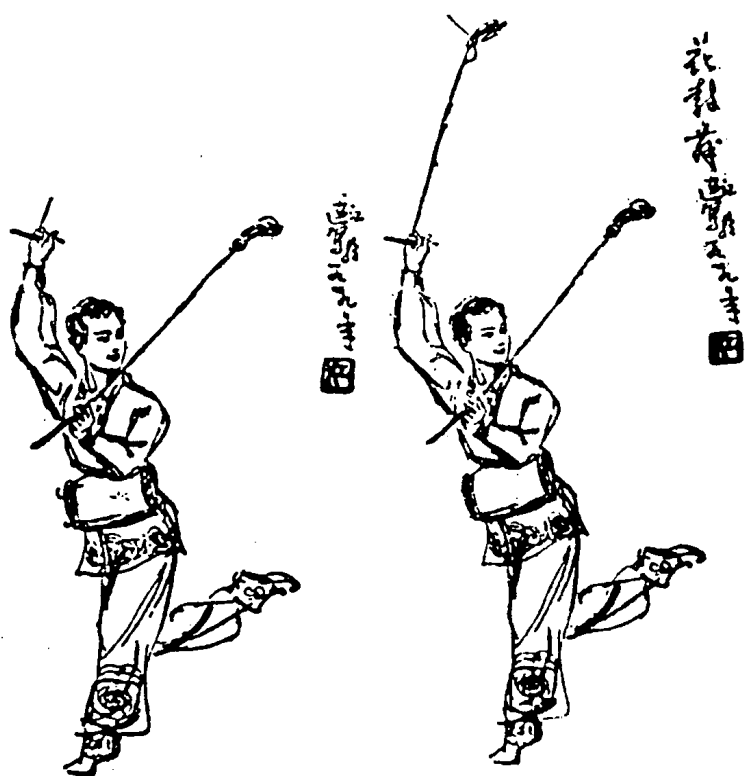
禹城・楽陵・惠民など地方に流行した花鼓は男子で小鼓を背負い、鼓桴に長いふさをつけてである。

(3) 鼓 調

鼓 調



(3) 湖南・湖北花鼓
 湖南花鼓は主に長沙・常德・岳陽・瀏陽・益陽・寧郷などの地方に流行している。湖北花鼓は主に



(図2) 山東「花鼓」

(参考例6) 打扮小郎一支花
(花鼓子)

湖北



(4) 陝西・山西花鼓

陝西花鼓は主に陝西省南部の商洛・紫陽などの地方に流行し、また陝南花鼓とも稱する。山西花鼓は主に山西省南部の沁県・万榮・聞喜などの地方に流行し、また晉南花鼓とも稱する。両地で花鼓の曲調が「開花調」・「新春調」・「梳妝台」・「九連環」などである。曲調の構成は上下句と四句が

一段落になりほか、五句が一段落になるものもある。沁県花鼓またいくつか曲調をもって連絡し、例えば『観燈』の中に「十盞金燈」・「小観燈」・「大観燈」の三曲を含み、音楽の雰囲気はのどかである。

舞踊の面では、晉南花鼓のなかに低鼓・高鼓・多鼓の類別がある。低鼓の舞者は男の老人の役を務め、腰の左方に鼓をむすびつけ、中腰になって鼓をたたき、老いてますます盛んなりと精神の活気に満ちているありさまを呈する。高鼓の舞者は青年勇士に扮し、胸の前方に鼓をむすびつけ、左手に堅い鼓桴を持ち、右手に皮ひもで編んだ柔らかい鼓桴を持ち、交替して鼓をたたき踊り、リズムがより速く、舞の姿が活発である。多鼓はいくつか数の鼓で頭・肩・腰・腿・膝などの位置にむすびつけ、まっすぐ立ったままで鼓をたたき、若い者の努力前進の精神がうつぼとしている状態を表わしている。晉南花鼓は、太鼓をたたく動作にすばしこさと真に迫った意を用い、太鼓をたたきるところと声に正確さと明確さにも意を用いる。演じるときに、つねにいく人かの少女が小銅鑼を持ってその間に入り混じって、相伴し演じ、その舞の姿が優しく柔らかくし、打花鼓者の剛健と力強い舞の姿と著しいコントラストになり、舞踊の全体に剛と柔が互いに助け合い韻律をもたている。

(譜例 7)

花鼓子

陝西

上河(啊)河(啊)下河(吧) 混(啊)啊, 河(啊)河(啊)站的是打魚(吧)咳(啊)人(啊)啊),
打(啊)個(吧)大魚 長街(啊)啊)賣(啊)荷(吧)魚, 打(啊)個(吧)小魚 下酒(吧)我們(吧)來(吧)喝(吧)幾(吧)盞(吧)酒(吧)!

(譜例 8)

花鼓

(改編自民間調)

山西沁源

春天(吧)的百 花(吧)呀, 開(吧)滿(吧)山(吧)呀, 五(吧)湖(吧)的合 作(吧)呀 搞(吧)生 產(吧)呀,
男(吧)女(吧)吹(吧)吶 喊(吧)吹(吧)吶(吧)呀, 齊(吧)生 產(吧)吶 呀 呀 呀 吧
(嘿) 每天(吧)開(吧)荒(吧)吹(吧)吶 喊(吧)吹(吧)吶(吧)呀 有(吧)吃 穿(吧)。
呀



(图3)

晋南花鼓「高鼓」



(图4)

晋南花鼓「低鼓」



(图5)

晋南花鼓「多鼓」

(5) 江蘇花鼓舞

蘇北・蘇南・徐淮・南通などの地区に流行している。演じる人数からいえば、對子（二人で）花鼓・三人花鼓・四人花鼓・五人花鼓・六人から十何人までの花鼓がある。地名から、泰興花鼓・邗江花鼓・江都花鼓・儀征花鼓・泰県花鼓・潁浦花鼓・徐州花鼓などがある。

邗江の對子花鼓は、また「踩双」ともいわれる。男子が小銅鑼を持ち、女子が手ぬぐいを持ち、舞の姿が「撞肩」（肩をつく）・「磨盤」（一人て一人に回転し）・「跨馬」（馬にまたがる）・「背剣」（剣を肩背い）などである。

泰県の牽驢花鼓は、男が刮嗒板（即ち・カスタネットの役をする打楽器の一種）をうち、驢（ロバ）ひくとロバ追うを示す。女がうちわとハンカチ一つを振り回し、ロバを乗って踊りのようである。二人とともに坂上り・坂下り・橋渡り・溝越えりなどの動作を表現する。

泰興花鼓は、また夜子燈ともいわれる。二人で・四人で・八人で演じる形式である。動作は「喜鵲登梅」（カササギが梅のぼり）・「五兔拜月」（五つうさぎが月拝し）・「蜻蜓点水」（とんぼがピョンピョンと水面にふれり）・「枯樹盤根」（枯樹が曲がった根）・「雪花盖頂」（雪片がてっぺんをおおう）などである。

江都の蓮湘花鼓は、かつて打花鼓を用いて皇帝に関所を通過するのをかくまったとのことであり、だから、また救駕花鼓ともいわれる。二人田舎娘で打連廂をし（打連廂はまた霸王鞭が民間舞踊に用

いる彩色した短い棒：両端に銅片がつけられていて音をたて、カスタネットの役をする。同前を鳴らし歌い踊る民間舞踊が「打連廂」また「霸王鞭」・「花棍舞」ともいう、皇帝が道化役者を扮装し、実に二旦一丑（二人女と一人道化役者）の三人花鼓になる。

蘇南の漁籃花鼓・潯浦花鼓は独特な江南水郷の優しくさっぱりして上品な風格を備える。芸能人は「舞は具合がよい、舞はありさまが巧み、思いどおりにできて太鼓をたたき」と口ずさんでいる。それは実にその舞踊の特色を総括している。

徐州花鼓は、俗に花鼓小鑼ともいわれる。つねて落子・高蹺と結合し、また花鼓落子・花鼓高蹺・花鼓蹺とも呼び。（按：落子は、俗曲の一種。北方で、昔、これが職業的に一つの組を作っているものを「落子班」といい南方の「花鼓戲」と同じように多く妙齡の婦人が歌い手になる。高蹺は前に述べたごとく。）演じる時に、旦角（女）の所作が手・眼・身・歩など手段を密接に配合し、ダンスのステップが剛のなかに柔をおび、柔のなかに剛を寓せられる。丑角（道化役者）の所作が剛健で豪放で、技巧性強い、太鼓をたたいたり、また身振り向けり・宙返り・とびはねたなどをしている。江蘇花鼓舞の曲調はよく本地の民謡をつかい、気持ち優しく温和でさっぱりした特色を持っている。

來春至

(花鼓調)

江蘇泰興



续唱), 小蜜蜂 飞到金钟上(唱) 飞到东(唱) 林花蜜(唱)。 小蜜蜂飞到金钟上(唱) 飞到西(唱) 林花蜜(唱)。

(譜例 10)

花鼓調

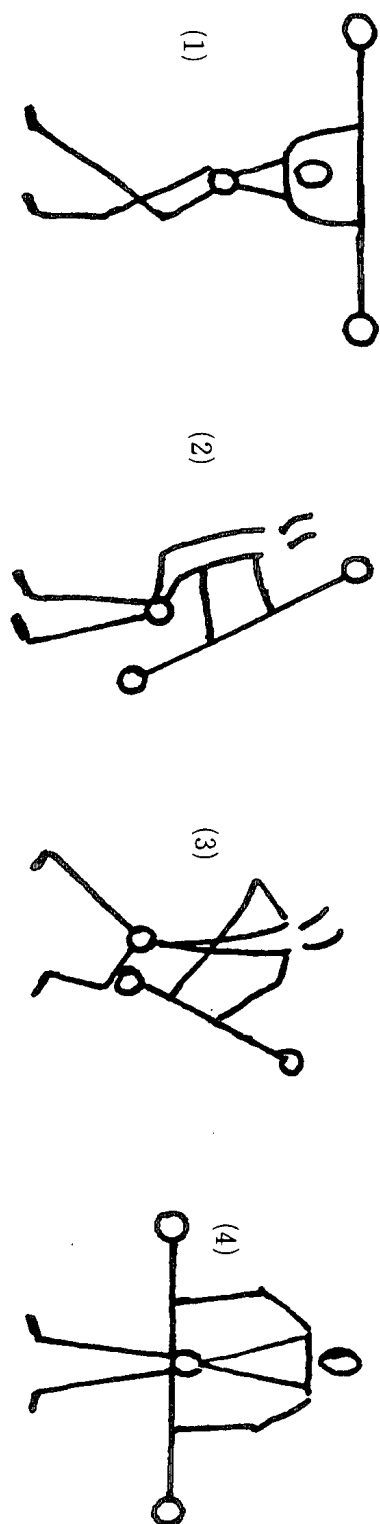
江蘇揚州



(6) 福建打花鼓

拙文「沖繩と中国の打花鼓」に述べたごとく、福建打花鼓は安徽から伝わった。清代の海外散人の随筆『榕城紀聞』の記載によって、すでに約清代順治十八年（紀元二六二年）、福州地区に流行している。なお、かつて閩南・閩西などの地方に流行していた。『中国民間舞踊集成・福建卷』編集者である賈淑華女史などの収集した資料により、福建南部の南安県の打花鼓がある。

昔、南安県に、仮装行列の先導の舞踊として一つの打花鼓の種類がある。その舞踊は、一人が長い棒で両端に二つ太鼓をむすびつけ、手で棒の真中に握り、いろいろ動作する。同前舞踊者は、行列の前に、歩いたりとまったりする。太鼓の位置に四種類ある。



(図6) 南安花鼓の太鼓の位置図

太鼓持つ者とまったになるといつもある人太鼓をたたくなるごとに。この太鼓のちに、手にバラン―鼓を持つ婦人が、次に腰鼓と八角鼓（打楽器の一、八角形のタンバリン）、最後に銅鑼うちと鉦うち。南安打花鼓の動作はその地方の戯曲から生まれかわった。ある動作は「老戯」（即ち：大梨園）からくる。ダンスのステップによりゆるやかで平穩である。ある動作は「戲仔」（即ち：小梨園）からくるもの、ダンスのステップにより細かく優雅である。また、ある動作は高甲戯から吸収するもので、より荒荒しく生活の息吹きが満ちあふれている。賈氏らが収集した打花鼓は生（花鼓公）・旦（花鼓婆）・丑（花花公子）三人で演じる。花鼓公が手に銅鑼と鑼桴を持つ、花鼓婆が身に花鼓を背負い手に鼓桴を持つ、二人で銅鑼・花鼓を打つたり、踊ったり、貧乏夫婦の間にお互いの深い愛情を現わしている。花花公子が側にいろいろ動作をする。花鼓婆とからかいたくらむが、花鼓婆のはねつけに遭う。花鼓婆の動作と太鼓の打ち法がより単純で、太鼓の真中と太鼓の胴壁を打つことがあるが、多く所作の中に前方に傾いたり後方にあおむけになったりするのを基調とする。例えば、花鼓婆の基本的ステップに太鼓打つときに、上半身は前に傾きの幅が大きければ大きいほどよい。もっとも強い濃い風格が表われる。また、男子であるか女子であるかにかかわりなく、その所作は中腰になるステップが多い、それも福建民間舞踊の一つの特色である。それからみると、打花鼓は福建に伝わってから、本地の舞踊と融合したものになった。その中に、花鼓公所作は本地戯曲の道化役者の動作から生まれかわった。例えば、舞台に出るときに、空中に銅鑼を抛う、右足をやや前に出して中腰にふん

ばってかまえた姿勢で銅鑼を受けとめたのち、手で花鼓婆を指し、花鼓婆の腕下から出る、そのようなおもしろおかしい動作と表情を見て、思わず閩南地方戯曲の中の道化役者を連想する。打花鼓の中に用いた音楽は、打楽器曲のほかに、また「打花鼓歌」・「四季歌」・「八板」などの曲調がある。賈淑華女史と郭金鎖先生の好意により、筆者はこの南安打花鼓のテレビを録画した、ただ二人のみが、二回に分けてすべて三人のダンスのステップを記録している。

(二) 花鼓燈

安徽省の鳳陽・懷遠・蚌埠・淮南・鳳台・壽県・潁上などの地方農村に伝わっている。いつも旧正月から元宵節（旧暦一月十五日）ごろになると、それらの地方では花燈会を挙行して花鼓燈を踊る。その起源については多くの説がある。花鼓燈の中に次の歌詞が唱われた。「永樂皇帝伝聖旨、伝下聖旨玩燈、玩出紅燈散瘟氣。」（永樂は中国明朝の成祖皇帝朱棣の年號、紀元一四〇三―一四三三年にあたり在位。歌詞は、永皇という皇帝のご命令によって、赤い提灯を遊び、赤い提灯を遊んだので流行病を払いのけることができたの意）。

以上の歌詞からみると、少なくとも花鼓燈が明代の永樂年間（紀元一四〇三―一四三三年）にすでに流行していたことになる。

清の乾隆六十年（紀元一七九五年）に刊行された李斛『揚州画舫録』には次のような記載がある。

康熙間、裁樂戸、遂無官妓、以灯節花鼓中色目替之。揚州花鼓、扮昭君漁婆之類、皆男子為

之、故俗有「好女不看春、好男不扮灯」之訓。

訳：康熙（清の聖祖・愛親覺羅玄燁の年号、紀元一六六二―一七二三年にあたり）ころ、樂戸を撤廃したから、官妓がない、灯節花鼓なかの役者を以って官妓に代わる。揚州花鼓は、昭君・漁婆の役を演ずるのがすべて男子である。だから、俗に「よい女は春画を見られない、よい男は灯を演じられない」という教えがある。

以上記載からみると、清代に花鼓灯も揚州に流行したということがわかる。

花鼓灯の演ずる形式については、厲秀芝『真州竹枝詞』のまえがきの中には、次のような記載がある。

十五日上元節……龍灯外、俗尚花鼓灯。其前八人、塗面札抹額、手兩短棒、曰大頭和尚、與戴方巾穿紅綠褰日猷公子者、互相跳舞、厥後曰連廂、曰花鼓、曰候大娘、曰王大娘、曰漁婆、曰縫窮、曰風婆娘、凡女装者統曰「包頭」。其男装者曰癩和尚、曰瞎道士、曰漁翁、曰補缸匠、曰花鼓老、相率串各戲文、於中擇喉齒清脆者唱滾灯、所操皆本地時調、名「翦翦花」、手執蓮蓬灯、頭頂小紅涼蓬、日猴子頭、唱惟此脚色最多。旁有彈絲弦佐唱者、曰「後場」……

訳：（一月）十五日は上元節である。……

龍灯を遊ぶほか、俗に花鼓灯を重んずる。その前に八人ずつ、顔を塗りたくる抹額をさしこむ（抹額は鉢巻式に額にあてる布製の装飾具である）。両手に短い棒を持つ、「大頭和尚」といった、

方巾（明代、文人のかぶった一種のかぶりもの）をかぶった赤いみどり飢着を着た猷公子（即ち：馬鹿公子、馬鹿もの）という者と互いに踊る。のちに、連廂・花鼓・候大娘・王大娘・漁婆・縫窮・風婆娘など続々と登場する。すべて女装者は「包頭」という。その男装者は癩和尚（びっこ僧侶）・瞎道士（めくら道教の僧）・漁翁・補缸匠・花鼓老など、ぞろぞろといろいろなプログラムを演ずる。その中に発音・口調がはっきりして歯切れのよい者を選んで「滾灯」という歌をうたう、曲調が本地流行の端唄「翦翦花」など。手に蓮蓬灯を執る頭の上に小紅涼蓬をかぶった「猴子頭」（さる）という者がもっともよく歌をうたった。そばに弦楽器を弾いで歌を助ける、それは「後場」といわれる。

安徽花鼓灯の上演される状態は以上の記載と多く同じところがある。その中に、女の役者を務めたものが藍花・包頭・鑼上と呼ばれる。男の役者を演じたものが鼓架子・挎鼓・打鼓と呼ばれている。普通に演ずる、傘頭という者が舞踊の指揮者になり、鼓架子・藍花を数人引率し、あるいは歌い、あるいは踊る、あるときは歌舞の劇も演出する。次に演出順序がある。

(1) 灯場のぼり。場所を開ける観客を引くために、鼓架子は頭に藍花をのせて演出場所の周りをぐるぐる回って踊り、より高い難しい動作をする。例えば、「喜鵲登枝」（カササギが枝に登る）・「白雁亮翅」（白いガンが翼を広げる）・「童子拝観音」（未成年の男が観音を拝する）などがある。

(2) 傘を舞い。傘は文傘・武傘を二つ類別分けできる。文傘がその中にはろうそくをつける蓮の花

弁に似ている。文傘執る者は音頭とりをする。武傘は舞踊の指揮者をしてから、傘頭と呼んだ、独演舞踊・指揮ができる。

(3) 引場（場に導入する）。傘頭は鼓架子・藍花に場を引き入れた、ちょうどかれらに踊りを招待し、また観客に演出者を紹介する。

(4) 大場。乱場ともいわれる。傘頭は鼓架子・藍花を引き連れていろいろな隊形を踊る。例えば、「串籬笆」（まがきを貫く）・「満天星」（空いっぱい星）・「蛇蛻殻」（へびが殻から抜ける）などがある。

(5) 花場。また単花場・双花場も分けている。それは二人三人でプロット舞踊を演ずる。例えば、「搶手巾」（ハンカチーフを奪う）。「搶板凳」（腰掛けを奪う）などである。

(6) 盤鼓。地盤鼓・中盤鼓・上盤鼓を分けている。上盤鼓は最も強い技芸性を持ち、曲芸の中のタンプリングに近似している。両節扛・三節扛がある。両節扛は、鼓架子が頭に一つ層をなした人をのせる。三節扛は、鼓架子が頭に二つ層をなした人をのせる。三節扛なかには、最も多く5〜6人をのせることができ、「垛牌坊」と稱する。（牌坊は、旧時、孝子・節婦など人の模範たるべき行為・功勞のあった人を表彰し記念するためまたは美観のために建てられた鳥居形の門である。垛牌坊は、牌坊を築き上げる。）

(7) 後場。小さい歌舞劇の部分に属する。曲調は、本地の山歌と端唄から花鼓調を形成し、例えば

「賣花郎」・「孟美女」などである。

花鼓灯の音楽は、俗に鑼鼓点と稱する。太鼓（花鼓）・大鑼・大鈸を基礎にするものの外、小鈸・鎗鑼・二胡・三弦・琵琶などの楽器で伴奏する。太鼓（花鼓）はその楽隊の指揮楽器で、すべての楽器がこの太鼓とつき従いてリズムを変化する。伴奏のどらと太鼓の叩きかたの変化は演員の動作を密接に配合し、毎に動作の細部がリズムの変化も同じでない。



(図7) 「花鼓燈」図

(譜例二) 花鼓調

安徽風

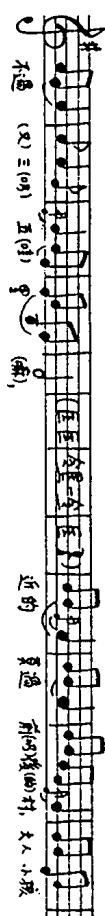
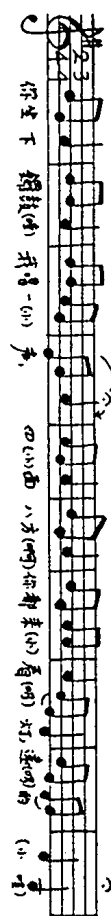
上得場来 不敢走、四面 八方 明公 手、明公 手 来

明公 手 来、

(吹、旁位明公 敲腰曲、我一来投 师 二来訪 友 (吹)。

(谱例12) 拿把调

安徽懷遠



(三) 戯曲の演題としての『打花鼓』

中国各地の戯曲の演題としての『打花鼓』は、「沖縄と中国の打花鼓」の中に述べたとき、次のことがある。即ち、今、最も古い「打花鼓」の劇の脚本は清代乾隆三十五年（紀元一七五〇年）刊行した戯曲脚本集『綴白裘』である。ところが近年寓目するところの資料によって、もっと前にさかのぼる。即ち、明代、周朝俊という者が書いた伝奇『紅梅記』第十九くぎり「調婢」（下女をからかう）・第十二くぎり「秋懷」（秋に思う）の中に、しゃれとして『打花鼓』の一つプロットである。（そのしゃれは、演劇の際、滑稽なしぐさやせりふを入れて観客を笑わせること。）周朝俊は、字が夷玉（また儀玉ともいう）、およそ明代の萬曆（紀元一五七三―一六二九年）年間に生きている。周氏の作った伝奇（元の雜劇に対し、特に明・清の長篇戯曲をいう）は『紅梅記』・『李丹記』・『香玉人』・『画舟記』などがあるが、今、ただ『紅梅記』一つのみである。この『紅梅記』は明代の瞿佑『剪灯新話』のなかの「緑衣人伝」を取材し、劇のプロットは裴禹と盧昭容・李季慧娘とのロマンスである。

『紅梅記』の第十九くぎり・第二十くぎりのなかに、次のようなプロットがある。

道化役者の金持ちの道楽息子曹悦は、その従妹の盧昭容を好きになる。初めに、盧昭容の下女の朝霞をからかう、拒絶にあった。そののちに、路頭の打花鼓者を呼び、艶詞を唱うことを命じ、からかって春情を誘おうと思うが、打花鼓者が唱ったものがすべて人間を感嘆した古典曲で、却った盧昭容は心を痛め涙を流す。次はその原文の一部である。

(内打花鼓介) (丑叫介) (雜扮一男子、一婦人打鑼鼓上) (丑) 你是那裏人？ (雜) 鳳陽人。

(丑) 你打一通我聽！ (雜唱) 緊打鼓兒慢篩鑼、聽我唱個動情歌。唱得不好休要賞、唱得好時賞

錢多。(鼓一通介) (丑笑) 妙妙！還有甚麼曲？ (雜) 有、有、有的。「上之回」、「白頭吟」、「烏

夜啼」、都是古曲。…… (雜携花鼓上、唱介) 洛陽城東桃李花、飛來飛去落誰家？洛陽兒女惜顏

色、行逢落花長嘆息。今年花落顏色改、明年花開復誰在？已見松柏摧為薪、更聞桑田變成海。

(鼓一通) ……

訳：(内から花鼓をたたく) (丑が呼ぶ) (雜が二つ男子・一つ女子を務めでどらと鼓をたたきなが

ら登場する) (丑) あなたとの辺さんでしょうか。(雜) 鳳陽人です。(丑) あなたは一通を打ち

私に聞いて下さい。(雜唱) 速くに鼓をたたき、ゆっくり鑼を打ち、私が歌った動情歌を聞く。

歌が下手ならばチップがなく、歌が上手ならばチップが多い。(鼓を一通にたたく) (丑が笑う)

たくみだ、たくみだ。また何か曲ありますか。(雜) あります。「上之回」とか、「白頭吟」とか、

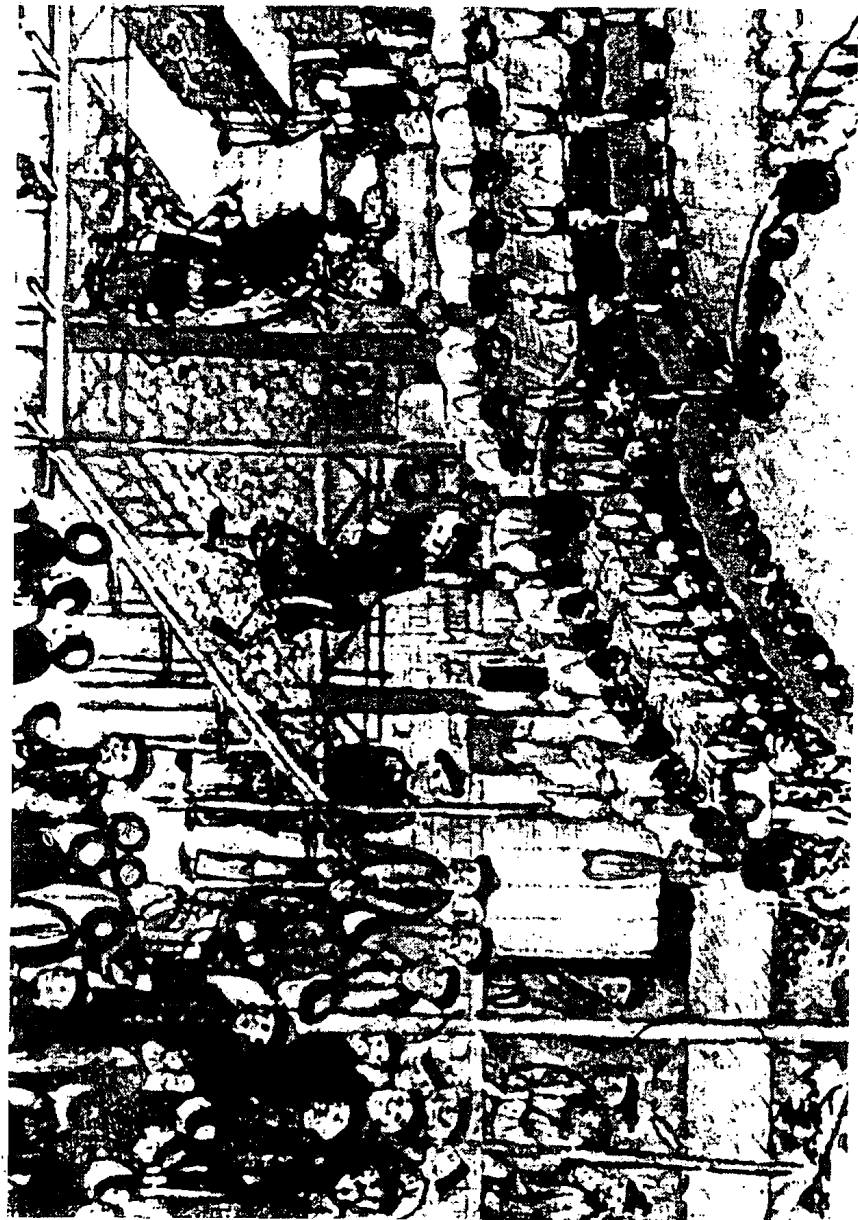
「烏夜啼」とか、すべて古典曲であります。…… (雜が花鼓を携帯して登場する。唱) 洛陽城東

のもも・すももの花、飛んでくる飛んでいく誰の家に落ちるのか。洛陽城東の未婚娘は面容気色

を惜しむ、花が落ちるに会いなが嘆息する。ことは花落ちて容貌がかわった、来年は花

咲き誰か生きていますか。すでに松とコノテガシワが折れてたきぎになり、さらに桑畑が海に変

わることを聞く。(一通に鼓をたたく) ……



(图8) 清代乾隆二十四年(1759) 徐揚『盛世滋生图』中の「打花鼓」演出图

『紅梅記』の後に、『綴白裘』第6集の中に『打花鼓』劇の演題を収録したほか、その『打花鼓』劇は清代乾隆五十九年（紀元一七九四年）に刊行した『納書楹曲譜・補遺』の中にも刊載されている。曲調は「鮮花調」・「鳳陽歌」・「花鼓曲」などを用いている。劇の脚本は夫婦二人で道に芸を売り、鳳陽花鼓を歌い、金持ちの道楽息子曹悦のいじめに遭われた、夫婦二人は飢えと寒さにさし迫って、ただ黙ってがまんして強いて笑顔をにつくるより外しかたがなく。劇の中に花鼓・連廂の演ずることを挿入して、歌を歌ったり踊る。

『打花鼓』という演題は、長い時期から崑劇・京劇・漢劇・湘劇・紹劇・秦腔・雲南花灯戲・広西彩調・閩劇・高甲劇など劇の種目の中に保存される。

清代乾隆五十年（紀元一七八五年）に書かれた呉長元『燕蘭小譜』の記載によって、北京宜慶部の役者の羅栄官・施興児は『打花鼓』を得意と演ずる。

李斛『揚州画舫録』の中に次のような記載もある。

謝寿子扮打花婦、音節凄婉、令人神醉。陸三官花鼓得伝。

訳：謝寿子は、花鼓婆を務め、歌を歌った音が穏やかで悲しい、氣に酔いを感じさせる。陸三官の花鼓が伝えたことを得た。

『呉門画舫録』には次のごとく記載された。

陳相香、字璧月、行三、浙之姚江人、工演戲、非崑非弋、俗謂花鼓戲者。

訳：陳相香は、璧月もいう、兄弟の長幼の順序が三番目で、浙江省の姚江の人。戯曲を演ずることがじょうずである。崑劇でもなく弋陽腔でもないが、俗に花鼓戲というものである。

以上の記載によってみると、代代に続いて『打花鼓』劇の演題を演じた優秀な芸能人があるということを知ることができる。

(四) 多様な戯曲の種類のなかの一つとしての『花鼓戲』

花鼓戲は、民間歌舞（例えば、花鼓、花灯・採茶灯など）に基礎し、端唄・民間器楽曲・別種類の戯曲中の音楽を吸収して発展した一つ戯曲の種類である。中国の黄河以南の多くの省にはこの種別の劇種がある。その中の最も主要なものは湖南花鼓戲と湖北花鼓戲である。

(1) 湖南花鼓戲

湖南花鼓戲は湖南省の各地に発生し流行したいろいろな小さい戯曲の劇種類を総稱する。流行地区についていえば、長沙花鼓戲・邵陽花鼓戲・衡陽花鼓戲・岳陽花鼓戲・零陵花鼓戲・常德花鼓戲など六種類がある。

湖南地方誌の記載によって、少なくとも清代の康熙（紀元一六六二―一七二二年）・乾隆（紀元一七三六―一七九五年）年間、すでに流行している。清代の末期に、すでに職業としての花鼓戲の俳優座がある。最初、歌舞形式の地花鼓からよりプロットをもつ一旦一丑で演ずる「對子花鼓」になり、その段階の時間がより長い。その後、小旦・小生・小丑で演ずる「三小戲」になり、だんだん劇的

特徴を持って、それは「草台班」（即ち、常設の小屋を持たない地方回りの劇団）で演ずる段階である。のちに、その他の劇種類のメロディー・伴奏楽器と伴奏曲・演技など芸術の表現方法を吸収した戯曲の劇種類になる。

湖南花鼓戲の歌う調子は主に次のような四種類がある。

① 川調。また弦子腔・川子調ともいう。これは主に調子である。その調子のなかに、固定的なはじめ調子と終る調子がある。メロディーの変化方法が多く、表現力が強い、そのなかに、単川調・双川調・数板・哀子・収頭などの調子を含む。伴奏楽器は大筒・嗩呐などを用いる。

② 鑼腔。また打鑼腔ともいわれる。メロディーは優美であるが、感情を述べる事件を叙述に適用し、一人が音頭をとって皆がそれに応え、鑼鼓を用いて唱句の間に間奏する。

③ 牌子（即ち、器楽曲）。その中に、走場牌子と鑼鼓牌子を含んでいる。民謡から生まれかわって、「對子花鼓」の歌ったり踊る特徴も保っている。

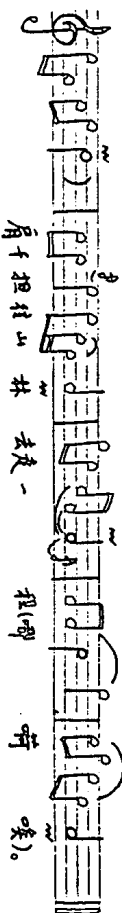
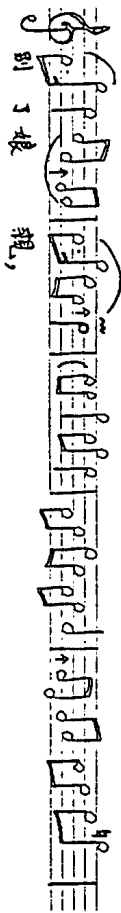
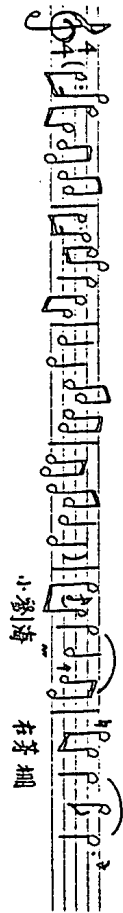
④ 小調。いろいろな端唄と物語り（説唱音楽）からきた曲調を含み、多く挿入曲として用いる。伴奏楽器の中に、大筒をもって主奏楽器とし、嗩呐が色彩的楽器で、そして打楽器も使っている。

湖南花鼓戲の演ずる芸術は、明快で活発で飾り気がなくまじめである。小丑（道化役者）・小旦（小娘）・小生（若い男）の演技がもっとも特徴を持っている。小丑は誇張した味がある。小旦は明朗で活発である。小生は風流で洒脱である。総じていえば、フットワークと身振りはより豊富である。

うちわとハンカチーフの演技を得意とする。農村生活を表現する様式を持ち。例えば、舟を漕ぎ・物を担ぎ・臼でつき・木を切り・鉄を打つ鍛り・豆腐をひいて作り、ドジョウを手でなで・たこを揚げ・チョウチョウを捕えるなどがある。後期・劇演題の発展のために、演ずる技術もある程度の豊富さがある。例えば、別の劇から武劇の立ち回り武芸などを吸収して、劇中の武術を充実する。役柄の分業もなおいっそう精密であり、三人で演ずる「三小」から生・旦・浄・丑に発展するが、そして「三小」がさらに精細な分業もある。長沙花鼓を例とする、小丑また褶子丑・短身丑・官衣丑・爛布丑（窮丑）・奶生丑を分け、小旦また正旦・一旦・花旦・閨門旦を分け、小生また正小生・風流小生・武小生・爛布小生（窮小生）・奶生子などに分けられる。

(諸例13) 瀏海歌

湖南長沙花鼓



(2) 湖北花鼓戲

湖北省の大部份県市に流行しながら、影響が湖南・江西・安徽・河南・陝西・浙江などの省の部份地区に至るに及び。湖北は、東路（麻城）・西路（黄陂・孝感）・北路（應山）・府河路（隨県）・襄河路（天門・沔陽）・鄂北路（襄陽・遠安）・鄂西北路などに分かれる。

湖北花鼓戲は高蹺・竹馬・採蓮船など民間歌舞を基礎として發展し形成した。一番初め、丑・旦で対対戲（即ち、一対ずつ演ずる劇）と小丑・小旦・小生で演ずる三小戲がある。二百余年前に天門・沔陽一帯の農村ですでに灯戲を演じたとのことである。清代の乾隆（紀元一七三六―一七九五年）年間、花鼓戲の主な調子の一つ羅羅腔がすでに揚州に伝わった。同前道光三十年（紀元一八五〇年）以前、漢口にすでに「土蕩約看花鼓戲、開場総在两三更」葉調元という者書いた詩の記載がある。（訳：土蕩に花鼓戲をみることを約束し、開場がすべて两三更になる。更は、旧時に夜の時間を四分して、午後7―8時頃から午前3―4時頃までの間を2時時間ごとにくぎった時刻である。）同前同治三年（紀元一八六四年）以前、湖北西部の秭帰に旧一月十五日で「城郷に皆、飾り女が花鼓戲者の装いをする」ということが記載された。

湖北花鼓戲の調子は主に打鑼腔と大筒腔である。

打鑼腔は、湖北省の東部地方の民謡を基礎として高腔の影響を受け入れて形成された。本地では「哦呵腔」と稱する。各地で名稱と歌唱の風格は同じでないが、共通点は総べて人の声で調子を合わ

せ、鑼鼓で伴奏する。調子の構造は上下句を以って基本形式とし、常に起腔・正腔・腰板・落腔の四部分から構成し、そして多種のリズム変化があることである。

大筒腔は、大筒胡弓（調弦法・ $1=2$ ）が主に伴奏楽器としてから、その名をつける。四川省の梁山調に起源するため、別名梁山調ともいう。大筒腔の曲調構造は上下句或いは四樂句によって構成されている。リズムの変化も多種多様である。調子は男女で同じでなく二種類に分ける。音域が広い。地声と裏声を合併して使う。

(譜例4) 言 友

湖北大花鼓戲

五(徵)(曲) 詩 子 泉 泉(曲) 提(曲) 後(徵)(曲)

泉 了 祝 泉(徵) 泉。

村(徵) 方 中(徵)(吹) 鳥 雀 茶 盖 2(徵)(明) 鋼 靴 藕 結(徵)

請 一 声 梁 兒(呢)(吹) 哥(吹) 快 到 旁 邊。

二・ 沖縄における『打花鼓』について

一九八六―一九八七年の沖縄に滞在した期間に、文献資料の読みと現地調査によって、かつて沖縄に2種類の『打花鼓』が存在したことがわかった、即ち、「正体打花鼓」と「変体打花鼓」と稱する。現今、中国打花鼓の四種類と対照して、「正体打花鼓」は戯曲演題としての『打花鼓』が沖縄に伝わり、「変体打花鼓」は歌舞としての『打花鼓』から変化した。

沖縄の「五体打花鼓」と中国における戯曲の演題として打花鼓との関係については、かつて前拙文「沖縄と中国の打花鼓」の中にやや詳しく述べた、現今、あまり補正しない。次に中国における歌舞としての『花鼓舞』と沖縄『伊集打花鼓』との関係を比較検討してみよう、前拙文「沖縄と中国の打花鼓」をいくつか補充し、修正してある。

前述の如き、中国『花鼓舞』は、また花鼓・打花鼓・花鼓子・地花鼓・花鼓小鑼などという。安徽・浙江・江蘇・湖南・湖北・山東・山西・陝西・福建などの省に流行する一つの民間歌舞である。沖縄『伊集打花鼓』はそれらと比較して、次のいくつかの面で密接な関係がある。

(1) 登場人物について

中国における『花鼓舞』は、各地に多種の変化があるが、しかし基本形式として安徽鳳陽花鼓を花鼓公・花鼓婆二人であるいは花鼓公・花鼓婆・相公など三人で演ずる。『伊集打花鼓』は築佐事二人

(警手)・唐の按司一人・フージョー持一人(童子)・御涼傘持一人・ガフ二人・ワンシー鐘打一人・ハンチン鐘打一人・ブイ打一人・太鼓打一人を含んでいるが、その中の、主役はワンシー鐘打一人・ハンチン鐘打一人で、中国『花鼓舞』の役者に相当する。

(2) あらすじ

中国の福建安南における『打花鼓』は、始めに、花鼓婆が登場し、鼓をたたいたり、踊ったりする。引き続き、花鼓公や相公はそれぞれ両側から登場し、花鼓公が手に銅鑼を持ち花鼓婆と向いあつて踊り、側に相公が妨げる。相公が言語で花鼓婆を誘惑し、花鼓婆から厳しく責められる。相公が退場する。花鼓公と花鼓婆が再び踊り、熱烈の雰囲気の中に終る。

沖繩における『伊集打花鼓』は相公が茶々を口入れ花鼓婆を誘惑するプロットを捨て、隊形・ダンスのステップをかえて主とし隊列式舞踊を変遷する。始めに、第一段歌詞を歌う時に、全体人物は一列に行列して登場し、鑼打ち、鼓叩く者が踊る。第二・三段歌詞を歌う時に、ハンチン鐘打者・ブイ打者・太鼓打者三人で舞台上にいろいろな動作を演じ、隊形をかえ、その他の人物が舞台の裏側に音楽のリズムに合わせてその場にふみとどまっている。唐の按司などが退場する。ブイ打者が退場する。最後に、太鼓打者・ハンチン鐘打者再び舞台の真ん中にいろいろな動作を演じ、音楽のリズムがだんだん速くなり、ステップがなお一層激烈で、気分がさらに熱烈である。

以上『伊集打花鼓』の演出形式からみると、中国福建南部の南安县にかつてあつた一つの種類の仮

装行列の中の演出形式と似たところがあるようである。前述の如き、南安打花鼓の行列の中に、また花鼓・鑼・鉦もあり、あるいたり踊ったりする。ただ『伊集打花鼓』が多種の人物を増し、唐の按司・築佐事（警手）・御涼傘持・ガフ・フージョー持などを務めて、節日に、仮装行列で街道を進行し、その中に打花鼓は娯楽とされた。

(3) 実演の振り

中国の福建南安における『打花鼓』は、花鼓婆の鼓叩き（双桴叩きと单桴叩きを含む）・花鼓公の鑼打ちを基本のダンスのステップとする。その外に身に弓状で側に鑼打ちで「過溝歩」（即ち、溝渡るフットワーク）と前に傾き後にあおむき「鶏啄米歩」（即ち、にわとりが米をついばむフットワーク）である。沖縄における『伊集打花鼓』の基本のダンスのステップは、中国の福建南安における『打花鼓』の鼓の叩き銅鑼打ちフットワークと同じ、前叩き・後叩き・正叩き・逆叩きがある。ひよっとすると主要な舞踊者の三人は皆男で務めたのかも知れない、その動作はさらに誇張し、活動の幅もなお一層大きい。だから、さらにさっぱりとして活発で、優美剛健である。高潮ところに、太鼓打者とハンチン鐘打者が中国『打花鼓』「鶏啄米」式に似ているダンスのステップを以って、さらに誇張し、前に傾後にあおむく幅度をなお一層大きくし、さらに速いリズムを以って桶り、気持ち明らかに熱烈だ。最後に、ただハンチン鐘打者のみが陽気に独舞で、中国芸能中の小丑（即ち、道化役者）のこっけいユーモアな情趣を備える。

次に、賈淑華女史の分析によって、沖縄「伊集打花鼓」と福建閩南（南安市）の「打花鼓」との舞踊動作の造形・規律・線状などに関して少し比較対照してみよう。

舞踊動作の造形面には、三つの動作が注目されるべきである。

①福建閩南「打花鼓」は、喜ぶ気持ちを表現するときに、次のような動作がある。即ち、両足が交替してはね飛び、そのはね飛んだ足が「商羊腿」の舞の姿である。即ち、次の図（図9）のようにする。「商羊」は伝説中の鳥名である。大雨の前に、その鳥は常に足を曲げて踊る。両手で鼓桴を持つ手で上下に交替して鑼を打ち、鑼を持つ手で上下に交替して翻す。以上の動作は、沖縄「伊集打花鼓」の中にも見られ、踊りが喜ぶ気持ちを表現する時に、手の中のハンシー鐘も上下に翻して同じ動作をする。

②福建閩南「打花鼓」の中には、「聞鶏」という動作がある。その動作は、左足が前へ踏みつけながら、右足が後へすねをぶら提げる、上身が前に傾き、女は右手で鼓を叩き、男は右手で銅鑼を打ち（図10に参照にされたい）。右足で立つ、左足が自然に挙げて、足の裏を立て膝を曲がり、上身が後に仰ぎ、頭の上に右手をあげる（図11に参照されたい）。以上のような動作は日本沖縄「伊集打花鼓」の中にも見られる。次にその動作を図式（図12）で対照してみよう。



(図9)



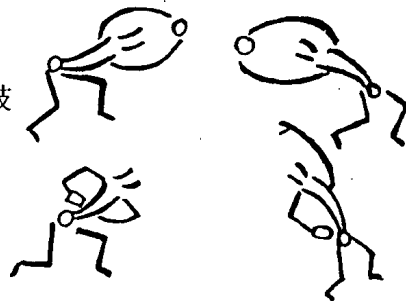
(図10)



(図11)

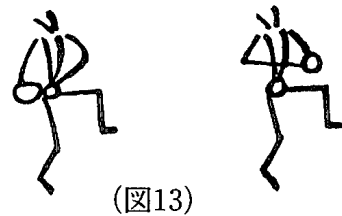
日本沖縄
伊集打花鼓

中国福建
閩打花鼓

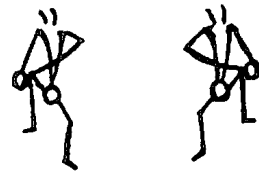


(図12)

③もう一つ動作は、福建閩南「打花鼓」の中には、右足90度にあげ、膝を曲げ、上身を右へねじり、両手で身体の右側に銅鑼を打ち後で左側に変わって同じ動作する。(図13に参照されたい)。沖縄「伊集打花鼓」の中にも、同様の動作がある。(図14に参照されたい)。ここで異なるところは足の動作である。「伊集打花鼓」は足をあげるが、福建閩南「打花鼓」は「商羊腿」という違いがある。



(図13)

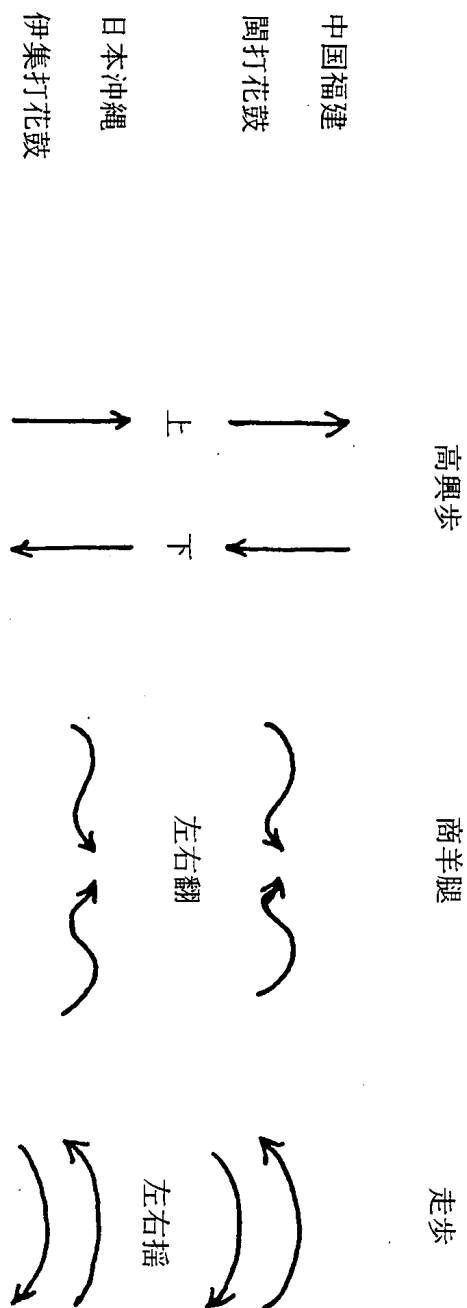


(図14)

とにかく、福建閩南「打花鼓」の中には全部で舞踊動作の造形は六つである。即ち、高興歩（喜ぶステップ）・聞鶏歩・馬歩左右揺・商羊腿左右翻・前虚点地左右翻・圓場（舞台にまわって動作する）。沖縄「伊集打花鼓」の舞踊動作は以上の福建閩南「打花鼓」中の三つの動作と同じである。

次に舞踊動作の規律の面では、両地の間に同じところは、高興歩で、そのままの足の位置で上下にはね飛ぶ。聞鶏歩で、体を前に傾け後に仰ぐ。走歩が上身で左右に揺れ動き、それに手の動作を加える。

以上の動作は線状で表現させるならば、中国福建閩南「打花鼓」と日本沖縄「伊集打花鼓」との線状がまったく同じである。（図15）

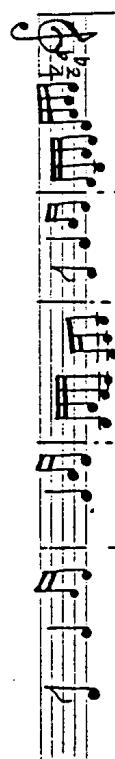
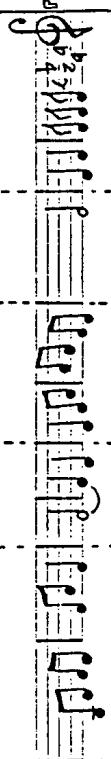



(図15)

(4) メロディー

『伊集打花鼓』のメロディーはすでに琉球音階 do・mi・fa・sol・si・do にかわっている。「伊集打花鼓の歌」が次の譜例二五の第一行を参照する。一見中国『花鼓舞』のメロディーとぜんぜん違う

が、しかし、もし三線の調弦法を変えて、即ち、原來の琉球三線の一揚調子 (si・do・sol) から中国三弦の正調調弦法 (sol・la・mi) に変え、同じ按指位を押して演奏した。そうすると、そのメロディーは中国式の五音音階 sol・la・do・re・mi・sol に変わった。(その曲譜は次の譜例二五の第二行「伊集打花鼓の歌(擬構体)」を参照する)。再び変化した「伊集打花鼓の歌(擬構体)」のメロディーとかつて中国『打花鼓』の中に運用した「茉莉花」(また「鮮花調」ともいう)のメロディーと対照すると、二者の間に楽句・楽段の終止音と旋律の基幹の音の面で共通点が多く、旋律形態の方向性もだいたい一致している。ただ個別的变化のみである。(「茉莉花」曲譜の次の譜例二五の第三行を参照する)。これによって、次の推断ができるか、即ち、中国『花鼓舞』の「茉莉花」から沖縄『伊集打花鼓の歌』まで、長期間の変化を経過し、その間に多くだんだんに変化した段階があり、前述の三つの曲調も逆の方向で考察し、その中に三段階があるようである。即ち、中国「茉莉花」↓「伊集打花鼓の歌(擬構体)」↓「伊集打花鼓の歌」。その変化の中には、多くの琉球人の芸術的創造が加えられている。(譜例15)「伊集打花鼓の歌」と「伊集打花鼓の歌(擬構体)」と中国「茉莉花」との比較対照。

中国『茉莉花』	『伊集』花鼓歌 (拟结构)	『伊集』花鼓歌
		

The image displays a handwritten musical score on two systems of three staves each. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The first system (top) features a treble clef on the left staff, a treble clef on the middle staff, and a bass clef on the right staff. The second system (bottom) features a treble clef on the left staff, a treble clef on the middle staff, and a bass clef on the right staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The staves are connected by dashed lines, indicating a continuous musical piece. The handwriting is in black ink on white paper.

あとがき

一、本文を書くにあたり、福建南安「打花鼓」についての面は、賈淑華女史のご協力を得ました。謹んで、賈氏に心から感謝申しあげます。

二、本文を日本語に翻訳するにあたり、中松竹雄教授のご教示を賜りました。ここに謹んで心からお礼を申しあげます。

参考文献

- 1、呉自牧『夢梁錄』（中国商業出版社 一九八二年三月第一版）。
- 2、『呉門画舫錄』・『古杭雜記』（文化芸術出版社『舞踊芸術』第8輯 王耕夫「花鼓の源流とその影響」より）。
- 3、周鯤『打花鼓』（同上）。
- 4、顧見龍『花鼓図』（同上、又『中国音楽史図鑑』第一一四頁）。
- 5、杜亜雄編『中国民歌精選』（四川人民出版社 一九八四年七月）。
- 6、『中国民歌』第一卷・第三卷（上海文芸出版社 一九八〇年一月・一九八二年九月）。
- 7、『中国大百科全书・音楽舞踊』（中国大百科全书出版社 一九八九年四月）。
- 8、『中国大百科全书・戯曲曲芸』（同上 一九八三年四月）。

- 9、『漢族民間舞蹈介紹』（人民音樂出版社 一九八一年五月）。
- 10、賈淑華女史・郭金鎖先生が『閩南打花鼓』について口述とそのビデオ録画。
- 11、李斛『揚州画舫録』。
- 12、厲秀芝『真州竹枝詞』（同2）。
- 13、玩花主人選・錢德蒼統選『綴白裘』。
- 14、周貽白『中国戲曲發展史綱要』（上海古籍出版社 一九七九年一〇月）。
- 15、吳長元『燕蘭小譜』（同⑧より）。
- 16、中国音樂研究所編『中国音樂詞典』（人民音樂出版社 一九八五年六月）。
- 17、常任俠『中国舞蹈史話』（上海文芸出版社 一九八三年一〇月）。
- 18、殷重昭「江蘇花鼓舞漫述」（『舞蹈論叢』一九八四年第四期）。